

инструментом которого является *слово*, невозможно представить без знаний основ дикции и орфоэпии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краснощеков, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеков. – М.: Музыка, 1969. – 299 с.

УДК 7.01

«БОЛЕВЫЕ ТОЧКИ» В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО БАЛЕТНОГО НАСЛЕДИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

М.Ю. Гендова

*Санкт-Петербургский гуманитарный
университет профсоюзов (Кировский филиал)*

Аннотация. В статье предпринята попытка систематизации и анализа современных проблем исполнительского балетного искусства, влияющих на нивелирование значения образной составляющей и актёрской выразительности в практике артиста балета.

Abstract. In article an attempt of systematization and the analysis of the modern problems of performing ballet art influencing leveling of value of a figurative component and actor's expressiveness in practice of the ballet dancer is made.

Ключевые слова: артист балета, классическое наследие, феномен духовного, кризис.

Key words: ballet dancer, classical heritage, phenomenon spiritual, crisis.

Современный артист балета является неотъемлемой частью многослойной социокультурной среды, которая характеризуется развитым культом потребительства, обилием суррогатов, стремительной механизацией повседневной жизни, а также стереотипностью поведения, преобладанием поверхностного типа мышления и серьезной перестройкой духовно-ценностных приоритетов. Сложившаяся ситуация позволила именовать сегодняшнюю действительность как переходную или кризисную эпоху [8].

В связи с этим аксиологическая сущность, заключенная в созидании духовного мира человека через непрерывный внутренний диалог произведения искусства и субъекта познания, часто «растворяется» по причине частичного «выпадения» или полного «выключения» из культурного диалога артиста как

транслятора феномена духовного³⁸, заключенного в художественном образе. Подобная мысль, помимо необходимости овладеть техническим мастерством, высвечивает перед артистом балета широкий диапазон смежных направлений, обеспечивающих создание сценического образа – эстетическое, этическое, интеллектуальное, семиотическое и аксиологическое. Спецификой современного балетного театра является преобладание техники над образностью, в этом случае форма становится самоцелью. Ситуацию метко охарактеризовала балетный эстет и интеллектуал А. Шелест³⁹, отметив, что сейчас «большие чувства, которые надо пережить, идут за счёт технического исполнения роли, а не за счёт эмоционального включения в образ» [2, с. 34]. Проанализировав исполнительскую деятельность ведущих балетных артистов нашего времени, работающих в театрах Москвы, Петербурга, Перми, Казани, Новосибирска, Уфы, Владивостока был выявлен комплекс причин, способствующий формированию ситуации нивелирования актерского начала.

Проблемой является *пробел в общекультурном образовании*, а следовательно зауженный мировоззренческий потенциал артистов балета. Артисту балета, выражающему мысль и чувство через движение, мало обладать хорошими физическими данными, ему необходимо владеть огромным запасом разнообразных знаний. Только энциклопедически разносторонне развитая личность способна увидеть множество ассоциаций между различными явлениями, а значит, сможет создать объемный и достоверный, пронизанный культурно-историческими параллелями, сценический образ. Максимально точно обозначит эту проблему ректор Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой Н.М. Цискаридзе, который отметил, «что точно хочу сделать – подтянуть образование. Не только танцевальное, но и общегуманитарное. Я не требую знания точных дат, но хочу, чтобы они понимали, что будут танцевать. <...> Неграмотный человек не имеет права стоять на сцене и что-то исполнять. Нынешние звезды в интервью говорят, что для того, чтобы станцевать Спартака, им не надо читать ни роман Джованьоли, ни исторические хроники, а достаточно посмотреть фильм “Гладиатор”. Не понимают, что это две разные истории» [15].

В интервью телеканалу «Культура» Н. Цискаридзе отметил, что «Мы даём квалификацию артист балета. <...> Для меня не существует ни одного

³⁸Под феноменом духовного в балете нами понимается отражение интеллектуальных и ценностных аспектов бытия в результате их художественного осмысления и хореографического воплощения в сценическом образе, создаваемом артистом балета. Так в реализации феномена духовного значительную роль играет личность исполнителя, проступающая в его индивидуальном исполнительском стиле.

³⁹См. подробнее [3].

классического произведения А. Чехова, М. Петипа, А. Островского, Ж.Б. Мольера, если артист не играет в классической версии. Сыграть в джинсах Гамлета, стоя на голове, куря трубку и делая кульбиты – это да, это оригинально, но это не имеет отношения к У. Шекспиру. А вот сыграть Гамлета в тех условиях, о которых пишет У. Шекспир и быть интересным, актуальным и убедительным – вот это владение профессией»[12]. А ведь многие танцовщики даже не задумываются о глубоком историко-социокультурном и философском подтекстах, сокрытых в балетном искусстве [4]; [5]; [14].

Другой причиной является **трансформация взгляда на форму выпускных вечеров**. Так, в дореволюционной России торжество заключалось в форму выпускного одноактного спектакля или отдельного полноценного акта из балета: например, В 1897 году – «Шалость Амура» (балетмейстер Л. Иванов, музыка А. Фридмана) и «Жемчужина» (балетмейстер М. Петипа, музыка Р. Дриго); в 1902 году – «Поля тюльпанов»: второе действие из балета «Гарлемский тюльпан» (хореография М. Петипа и Л. Иванова, музыка Б. Фиттингоф-Шеля). В последней трети XX века эта традиция нарушилась, выпускной вечер превратился в выпускной концерт дивертисментной формы. Сегодня наметилась тенденция возврата к истокам – уже три сезона подряд Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой возвращает зрителю и артистам забытые шедевры: «Венгерская рапсодия» (хореография Л. Иванова, музыка Ф. Листа) из балета «Конёк-Горбунок» (хореография А. Сен-Леона, музыка Ц. Пуни), балет «Фея кукол» (хореография Н. и С. Легат, музыка Й. Байера) и другие.

Очередной проблемой является **вольное обращение с балетным текстом** – главной составляющей спектакля. Искажение происходит в сторону его упрощения или (что бывает чаще) его технического усложнения⁴⁰. Суть проблемы заключена в необходимости сохранять хореографический текст как неприкосновенную художественно-историческую ценность. В самом отношении к шедеврам наследия проступает уровень профессиональной культуры балетного сообщества – его зрелость и глубина ответственности перед потомками. В балете, в отличие от живописи, музыки или литературы довольно широко распространена система подновления уже созданного и прошедшего испытание временем. Возможно, это связано с высокой степенью интеллектуально-эмоциональной и стилистической сложности

⁴⁰В определённой степени проблема художественной выхолащенности формы становится пандемией в мире исполнительского искусства. Вопрос стремительного нивелирования содержательной сути классического танца затронут критиком А. Соколовым-Каминским. См. подробнее [13].

хореографической передачи того, что заложено в лексику танца. Артисту балета гораздо сложнее передавать естество давно ушедшего, нежели редактировать и приспособлять текст ко вкусам современного общества и своим желаниям. Однако, хореографический текст как автограф балетмейстерской мысли по-прежнему высоко ценится истинными ценителями и исследователями искусства, что подчеркнуто в работе А. Груцыновой [7]. Актуальность проблемы сохранения хореографического текста подробно рассматривает А. Полубенцев [11].

Проблема искажения текста в большей мере свойственна сольным вариациям, хотя есть расхождения и в кордебалетных ансамблях. Так, ход рук в *antre* акта «Теней» отличается в спектакле «Баядерка» Мариинского и Большого театров. В качестве примера вольного отношения к тексту сольной партии детально разъяснила Г. Комлева, рассуждая о новшествах в интерпретации вариации Повелительницы дриад. В сценическую бытность самой балерины при исполнении этой вариации требовалось заострить внимание на передаче пространства в полёте *jete* и позе *ecarte*. Однако, нынешние солистки не утруждают себя стремлением охватить все сценическое пространство, им гораздо удобнее прыгать «под себя», акцентируя при этом внимание на демонстрации огромного шага в шпагат. Кроме того, Г. Комлева пишет, что «в прыжках *jete* нога ставилась сзади, а не спереди, как теперь» и что «<...> старый вариант позволял сосредоточить внимание на царственности исходной позы, не выпадавшей из общей тональности вариации» [9, с. 87].

На цельность восприятия хореографического текста партии влияет и искажение темпов исполнения. Так, некоторые исполнительницы вариации Китри в последнем акте балета «Дон Кихот» по-своему вкусу то ускоряют, то замедляют темп внутри вариации (более всего страдает вторая её часть, где танцовщица исполняет множество *sissonne simple*). Подобная вольность по отношению к музыкальному тексту выглядит, в итоге, немusically и не производит ожидаемого эффекта – демонстрации *aplomb* и воплощения кокетства. Аналогичная смена темпов в третьей части вариации скрадывает прелесть её бравурности и делает характер вариации тусклым – из него уходит кокетство ног.

Важное место занимает обозначившийся ***репертуарный кризис и исчезновение из балетного театра XXI века балетного композитора***. В репертуарном листе современного театра расположено либо то, что давно признано классикой, либо изобилуют постановки западных хореографов, а вот творческих «подарков» от отечественных молодых балетмейстеров наберется

не более десятка (в основном работы, показываемые в Перми, Екатеринбурге, Астрахани, Казани, с недавних пор в Михайловском театре Петербурга, отчасти в Москве). Сцену молодым предоставляют с неохотой. В результате, самобытные и что особенно важно, сюжетные балеты, созданные силами отечественных хореографов на специально написанную музыку⁴¹, практически не появляются. Исключения составляют спектакли композитора Л. Любовского «Сказание о Йусуфе» (хореография Г. Ковтуна при участии Н. Боярчикова, Казань, 2001) и «Стойкий оловянный солдатик» (хореография Г. Ковтуна, Детский музыкальный театр им. Н. Сац, 2015); детский балет на музыку Е. Подгайца «Мойдодыр» в хореографии Ю. Смекалова (ГАБТ, 2012) и балет хореографа К. Уральского на музыку В. Кикты «Андрей Рублев» (Астрахань, 2016). Балетмейстеры, преимущественно обращаются к уже готовой, ранее написанной, музыке – например, многоактный балет «Голубая птица и принцесса Флорина» в хореографии А. Мирошниченко на музыку А. Адана (Пермь, 2014) и одноактный балет «Условно убитый» в хореографии того же балетмейстера на музыку Д. Шостаковича (Пермь, 2015). Обусловлено, это требованиями времени – высоким темпом жизни, в который не вписывается длительный процесс сотворчества композитора и балетмейстера. Отрицательно сказывается и сама **контрактная система взаимоотношений**, когда постановщик приглашается в театр на один-два сезона или под конкретную постановку (сегодня не каждый академический театр «похвастаться» штатным балетмейстером, от чего лишается своего «лица»).

Неизбежное проникновение достижений НТР в искусство, ведет к его переосмыслению. Зачастую в современных постановках, в том числе и в версиях-ремейках («Щелкунчик» в постановке К. Симонова и декорациях М. Шемякина)⁴², танец приобретает не основную – танцевально-драматургическую, а второстепенную функцию, что обуславливает вольное к нему отношение и привлечение дополнительных аудиовизуальных средств (для большей доступности балета зрителю). Однако, на наш взгляд, подобный подход к спектаклю указывает на творческую ограниченность балетмейстера, его очевидное неумением использовать внятный академический балетный

⁴¹В балетном театре XX столетия, музыка для конкретного спектакля, как правило, специально писалась композитором в тесном сотворчестве с балетмейстером. XX век стал эпохой активного обращения крупнейших композиторов к балету – С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, К. Хачатурян, В. Гаврилин, Р. Щедрин и другие.

⁴²В данном случае за рамками беседы остается бесспорная художественная самоценность спектакля как явления в культурно-историческом контексте развития балетного искусства.

язык⁴³, что провоцирует у исполнителей актерский голод. Также воздействие оказывает желание руководства труппы получить мгновенный результат, когда неокрепший эмоционально, интеллектуально и физически артист должен за короткий срок подготовить серьезную партию. В этом случае дозвесь над танцовщиком будет вполне нормальное желание не упасть, а актерская составляющая окажется весьма сомнительной. Важно помнить, что форс-мажорные ситуации – это, исключительный случай, а не вариант нормы.

Значительный пласт в вопросе кризисных тенденций отводится **фундаментальной, но, к сожалению, забытой, категории – амплуа** – внешнему соответствию исполнителя стереотипу роли и наличию у него внутренней психо-эмоционально-интеллектуальной возможности создать образ, сделать его естественным и актуальным времени. Некоторые ведущие исполнители сегодня пытаются вытеснить амплуа, исполняя роли по принципу – «я хочу и в глубине души тонко чувствую партию»; в случае визуального диссонанса такие артисты корректируют не только балетный текст, но и костюм персонажа. Лишь не многие понимают пагубность такого своеволия и бережно чтут традицию. Так народная артистка РФ М. Александрова отметила, что «каждый, кто работает в театре, должен найти своё зерно. <...> Определить, в чём твоя сильная сторона и каков твой реальный потенциал» [1, с. 28]. Игнорирование амплуа способствует развитию актерского универсализма, хотя обманчивость данного явления давно разъяснил Ф. Лопухов, написав, что «в искусстве нет всеобъемлющих людей! Как нет певцов, которые пели бы тенором, баритоном и басом одновременно, так нет танцовщиц и танцовщиков, которые могли бы с одинаковой выразительностью выполнять все движения, а, следовательно, претендовать на все роли <...> Внешность определяет право на роль; на втором месте – техника танцовщика, а третьем – актёрское хореографическое мастерство, духовный склад артиста» [10, с. 173–174].

Свой вклад вносит **перевод театров на самофинансирование, что становится особенно сильным испытанием** для артистических трупп малых городов. На первый план выдвигаются вопросы формирования бюджета для поддержания инфраструктуры театра, выплаты заработной платы.

По-своему в обозначенном проблемном процессе участвуют **балетные критики**, в среде которых наблюдается кадровый голод молодых и хорошо

⁴³ Напомним, что М. Фокин, Л. Якобсон, Ю. Григорович, Н. Боярчиков и другие безусловно владели языком классического танца, по-своему преломляя его в своих спектаклях, находя в этих формах точное воплощение своего оригинального художественного замысла, не требующего внешних спецэффектов.

подкованных специалистов. Коммерциализация театра привела к тому, что изысканная балетная критика постепенно превращается в описательную журналистику, где отсутствует профессиональный детальный разбор партии конкретного артиста.

Подводя итоги, отметим, что размывание актёрской выразительности (нивелирование феномена духовного) начинается, когда танец для артиста теряет свой содержательный и эмоциональный смысл. Поэтому вполне уместно и справедливо высказывание: «Ведущие в балете ноги / Но все же нужен ум в итоге» [6, с.10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Путь к балетному Олимпу: [интервью с М. Александровой] // Студия Антре. – 2013. – № 6 (65). – С. 26–29.
2. Вагабов, Ю. Алла Шелест: статьи, интервью, дневники, размышления / Ю. Вагабов. – СПб, 2007. – 184 с.
3. Гендова, М.Ю. Алла Шелест – самобытный художник кировского балета / М.Ю. Гендова // Наследие выдающихся деятелей отечественного хореографического образования. – М.: МГАХ, 2015. – № 3 (40). – С. 23–24.
4. Гендова, М.Ю. «Время вперед!». К проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х годов / М.Ю. Гендова // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой – СПб, 2015 - №4 (39) – С. 122–134.
5. Гендова, М.Ю. «Щелкунчик» – детский балет со скрытыми смыслами для взрослых / М.Ю. Гендова // Студия Антре. – М., 2015. – № 6 (77). – С. 10–13.
6. Гинзбург, И. Ленинградский балет: дружеские шаржи и эпиграммы / И. Гинзбург, Б. Лео, А. Флит. – Л.: Ленпартиздат, 1940. – 48 с.
7. Груцынова, А.П. Балет в пространстве современного театра / А.П. Груцынова. – М.: Изд-во ТРИУМФ, 2015. – 186 с.
8. Киреева, Н.Ю. Детерминанты ценностной ориентации личности в коммуникативном пространстве музыкального искусства / Н.Ю. Киреева // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – №3 (24). – С. 44–49.
9. Комлева, Г.Т. Танец – счастье и боль. Записки Петербургской балерины / Г.Т. Комлева. – М.: Роспэн, 2000. – 368 с.
10. Лопухов, Ф.В. Хореографические откровения / Ф.В. Лопухов. – М.: Искусство, 1972. – 216 с.
11. Полубенцев, А.М. Проблемы сохранения классического наследия / А.М. Полубенцев // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 2 (49). – С. 120–124.

12. Программа «Главная роль» на канале «Культура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vaganovaacademy.ru/index.php?id=795> (дата обращения 07.09.2017).
13. Соколов-Каминский, А.А. Исполнительское искусство в Кировском балете 1960-1970-х годов / А.А. Соколов-Каминский // Ленинградский балет 1960-1970-х годов. – СПб.: РИИИ, 2008. – С. 126–207.
14. Сапанжа, О.С., Баландина, Н.А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры / О.С. Сапанжа, Н.А. Баландина // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой – 2017. – №1(48). – С.33–39.
15. Цискаридзе, Н.М. «Ввёл в Академии строжайшую дисциплину» / Н.М. Цискаридзе // Культура. – 2014. – № 31. – С.11.

УДК 788.1

AN OVERVIEW OF SOVIET RUSSIAN TRUMPET SONATAS

I. Akhmadullin

University of Missouri

Abstract. While Soviet composers wrote concertos and character pieces for trumpet, the genre of trumpet sonata was seemingly neglected. This situation has changed in the 1960s due to the efforts of Georgi Orvid, trumpet professor at the Moscow Conservatory. This article presents an overview of selected sonatas for trumpet and piano, majority of which were inspired by and written for Prof. Orvid: Sonatina by Yuri Chichkov; Sonata by Nikolai Platonov; Sonata, Op.40 by Mark Milman; Sonata by Yuri Aleksandrov; Sonata by Leonid Lyubovsky; Sonatina by German Okunev; Sonatina in the Russian Style by Alexander Baryshev; Sonata by Aida Isakova. Brief biographical information about each composer is followed by the short description of their respective composition, which covers the history, musical form, and specific trumpet playing aspects.

Kew words: Russian trumpet sonata; Orvid; Chichkov; Platonov; Milman; Aleksandrov; Lyubovsky; Okunev; Baryshev; Isakova.

While Soviet composers wrote concertos and brilliant character pieces for trumpet in the decades between the World War II era and about 1960, they neglected chamber works and in particular, sonatas for trumpet and piano. In fact, there seem to have been only three trumpet sonatas composed in Russia before 1960s: the Sonata by Boris Asafiev, written in 1939 and first published in 1940, a Sonatina by Yuri Chichkov (1953), and the Sonata, op. 36, No.2 by Evgeni Golubev published in 1956.¹ This situation changed in part due to the efforts of Moscow Conservatory